

Auszug aus dem Buch

**ADOLF WEBER 1925 – 1996**

Mit freundlicher Genehmigung des Aargauer Kunsthauses Aarau

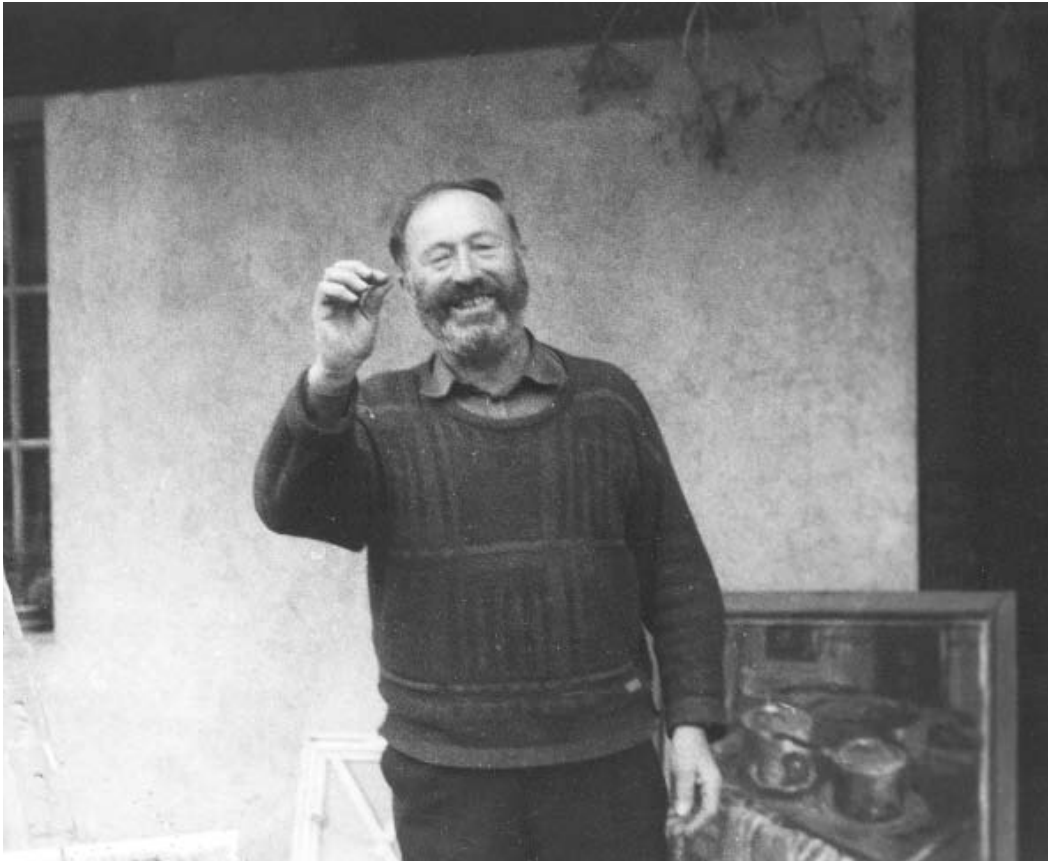


## **ADOLF WEBER, MALER**

Wenn man durch die Ateliers und Zimmer geht, in welchen Adolf Weber malte und seine Arbeiten aufhängte und aufstellte (im Haus im Gässli und im alten Pfarrhaus von Menziken, dem «Schloss»; es sind mehr als zehn Räume) wird man von Bildern wie überschwemmt, es verlässt einen fast die Hoffnung, etwas über sein Werk sagen zu können. Das Ganze ist nicht zu fassen, etwas Einzelnes herauszunehmen scheint nicht richtig. Die Wörter Überfluss und Überfliessen kommen mir in den Sinn: das Fliessen des Wassers als ein behelfsmässiges Bild für die fast ununterbrochene Tätigkeit (des Nichtschwimmers), die sich zum Teil in Bildern niederschlug, zum Teil in anderen Bereichen weiterführte; eines ging in das andere über, fast ohne Pause: «Ich gehe noch ein bisschen posten, dann male ich in einem Anlauf im Garten ein kühnes, sonniges Bild, trage es herein, füttere die Büsis und beginne das Nachtessen zu bereiten», schrieb er 1986 auf ein Tagebuchblatt. Ich sehe ihn vor mir, vierzig Jahre früher, am Abend auf einer Randenwiese stehend, wie er, nachdem er stundenlang an einer Landschaft gemalt hat, mit dem Lappen in der Hand die Palette reinigt, aber mit den Augen in die Weite sieht, wo er bereits ein neues Motiv findet, das er noch in Angriff nehmen will; nachts wird er noch einmal mit der Laterne im Freien arbeiten. Oft malte er nach einem grossen Bild mit den Farbresten noch ein kleineres; ein Jahr lang, 1979, entstand zusätzlich zum Tagwerk jedesmal noch ein gemaltes oder gezeichnetes Tagebuchblatt (alle 365 sind reproduziert im 1983 erschienenen «Tagebuch des Malers Adolf Weber»). Man meint, es könne keinen Maler geben, der mehr Bilder gemalt hat. Wir wissen die Zahl der Öl- und Temperagemälde nicht, die neben den Glasbildern, Wandbildern und Mosaiken entstanden, neben den unzähligen Zeichnungen, Aquarellen, Pastellen, Holzschnitten, Lithographien, den Objekten aus Glas, Holz, Metall, Stein, den Polaroidaufnahmen, den ungezählten illustrierten Briefen mit den ornamentalen Rändern, den Kalendern, den Verzierungen auf Schubladen, Kasten, Schachteln, Türbalken; bevor er eine Tagebuchseite schrieb, grundierte er zuerst das Blatt immer wieder in einem anderen Farbklang. Im Ornamentieren ging der Haupt-

strom am Rand in Wirbel über, oder es verband die reissenden Strecken, damit das Ziehen und Strömen nicht unterbrochen werde. Auf einem Tagebuchblatt schrieb er am 25. August 1986, nachdem er an der Wyna gemalt hatte: «Die Staffelei mit dem Bilde steht im ziehenden Wasser ich selber auf den trockenen Steinen in gutem Licht und nur die Musik des plätschernden und gurgelnden Wassers in den Ohren.»

Wenn er nicht malte, ging oft die Beschäftigung mit der Malerei im Denken und Reden weiter; langsam und stetig kam er von einem Thema auf das andere, die Kraft und Ausdauer des Zuhörenden oft überschätzend, auf die Umgebung nicht achtend, so dass der Begleiter, etwa mitten auf der Strasse in Zürich, ständig Angst hatte, er komme unter ein Auto. Seine Ausführungen, Überlegungen, Erinnerungen, Zitate konnten übergehen in Wortspiele, Wortverdrehungen, Selbstverspottung, bis sie in einem Lachen endeten.



Die fast ununterbrochene Tätigkeit kam wohl aus einer grossen Kraft, die man schon spürte, wenn man ihn auf dem Boden stehen sah; man dachte vielleicht auch, dass nur ein Bauer so arbeiten könne wie er. Er arbeite «mit leidenschaftlicher Beharrlichkeit» schrieb sein Lehrer Ernst Gubler in einem Zeugnis. Auf frühen Selbstbildnissen und auf späteren Fotografien lässt er die Arme auf eine ihm eigene gespannte Weise hängen, so dass man sieht, dass die Hände sofort bereit wären, etwas aufzugreifen. Es arbeitete in ihm, drängte ihn zur Betätigung, ein Impuls, der, stärker werdend, zu einer andauernden Erhebung oder Hochstimmung führen konnte. Dieser innere Impuls äusserte sich schon in seinen Körperbewegungen: wenn er erzählte, wenn er etwa mit der Hand in der Luft eine Horizontlinie nachzog, wenn er stehend malte. Der gleiche Impuls durchzieht seine Bilder, bestimmt ihre Einheit, auch die Einheit des Handschriftlichen, das, als stockende, fließende, rasche oder langsamere Bewegung, jeweils durchgehalten ist, wie wenn die Arbeit am Bild nie unterbrochen worden wäre.

Die Einheit, eine Spannung, die über das Sachliche hinausgeht, ist schon in den Zeichnungen des Knaben zu finden, der nie etwas anderes als Maler werden wollte. Als er nach der Bezirksschule beim bedeutenden Maler Eugen Maurer in Beinwil etwas wie eine Malerlehre beginnen konnte, wurde diese Einheit, der Sinn für das Bildganze, behutsam gefördert. Maurer lehrte ihn, die Ordnung im Bildviereck bewusster durchzuführen, die Formen sorgfältig zu gliedern, die Töne und Farben in Gruppen zu verbinden und zu trennen. Die Ordnung des Helldunkels verschränkt sich in den frühen Arbeiten mit einer Ordnung der Farben, die in einer Polarität von verhaltenen warmen und kalten Tönen besteht; oft ist (wie bei seinem Lehrer) ein braunroter Komplex einem blaugrauen gegenübergestellt. Wir müssen diese Arbeiten – etwa ein Selbstbildnis, in dem der Maler frontal bekenntnishaft dasteht, Bilder aus dem Stall und aus der Küche, Landschaften – immer noch als Meisterwerke bezeichnen, denen nichts fehlt. Sie entstammen einem unbestechlichen, reinen, aktiven und ordnenden Schauen (es ist wie im Auge des Achtzehnjährigen verkörpert, das uns aus dem Gemälde «Mittagessen» von 1943 anblickt).

Als Adolf Weber vom Herbst 1943 an den Unterricht bei Ernst Gubler, Max Gubler und Heinrich Müller an der Kunstgewerbeschule Zürich besuchen konnte, wurden seiner Malerei neue Möglichkeiten eröffnet. Dass die Umstellung für ihn nicht leicht war, zeigt eine Stelle aus einem Brief vom 7. Juni 1965: «Noch jetzt

dünkt mich, muss sich die Kluft schliessen, die entstand, als ich von der klassisch vereinfachenden Anschauung Maurers zur räumlich farbigen Gublers hinüberspringen wollte.» Die Grundlage seiner Malerei war bisher ein toniges Helldunkel gewesen, jetzt war er aufgefordert, mehr der Farbe zu vertrauen, alles mit Farbbeziehungen auszudrücken. Vielleicht war er im Grund davon überzeugt, dass der Schatten von einer anderen Substanz sei als das Licht; jetzt begegnete er der Einsicht, dass beides im Bild gleichwertig sei und dass das Licht die Dinge erschaffe (als er aber hörte, Delacroix habe gesagt, die Landschaft sei vor dem Licht da, das Licht komme zu ihr hinzu, meinte er, das sei Wasser auf seine Mühle). 1946/47, als Schüler der Ecole des Beaux-Arts in Genf (bei Herbert Theurillat) wurde er wohl wieder in seiner Auffassung bestärkt, der Schatten sei nur eine Verdunkelung der Lokalfarbe; so trat die Farbe wieder für eine Weile hinter den Ton zurück. Die Auseinandersetzung zwischen Farbe und Ton begleitete ihn durch sein Schaffen hindurch; oft kehrte er nach heftigen Farbausbrüchen zu einer dunklen Tonmalerei zurück. Auch die «fauvistische» helle Farbigekeit mancher Bilder ist wie eine Umsetzung und Steigerung des Helldunkels.

Er führte die Auseinandersetzung mit der Malerei nicht allein, sondern in fortgesetztem Dialog mit anderen, lebenden oder verstorbenen Malern, die für ihn Massstab und Vorbilder waren (so wäre der Fluss, um das Bild wieder aufzunehmen, über lange Strecken von Dämmen, Schleusen, Uferverbauungen, Warnungstafeln vor Stromschnellen und Untiefen begleitet). Die stille und wahrhafte Malerei von Eugen Maurer wirkte sich wohl am dauerhaftesten aus, aber schon zur Zeit seiner Lehre bei ihm kannte er eine grosse Zahl von Malern; man denkt vor seinen frühen Arbeiten auch an andere Aargauer Maler: Max Burgmeier und Otto Ernst, bei deren erzählerischer Seite an Paul Eichenberger (später kam Arthur Dätwyler hinzu), dann an Menn, an die Frühwerke von Hodler und Vallotton, an Corot, Leibl, Schuch, Marées, Thoma, Liebermann, Menzel. Eugen Maurer machte ihn auch schon auf Max Gubler aufmerksam: als dessen Gemälde «Frau am Fenster» (Sammlung Häuptli) 1943 im Gewerbemuseum Aarau ausgestellt war, sagte er: «In Aarau hat es nette Bilder, aber eines, das ist eine Arbeit.» Durch die Schule in Zürich wurde der Kreis der verehrten Maler erweitert, lernte er die Malerei Max Gublers näher kennen, dann Giovanni Giacometti und Hans Berger, auch etwa Albert Pfister, Eugen Meister, Ernesto Schiess und zahlreiche weitere, vor allem aber die Meister Cézanne, Van Gogh, Hodler, Corinth, Bonnard, Munch, die von nun an die massgebenden blieben. Oft wirkte sich unmittelbar in seiner Arbeit aus,

was er gerade gesehen hatte; manchmal trat ein Maler für längere Zeit in den Vordergrund. Vor allem Edvard Munch bestimmte für mehrere Jahre (etwa von 1950 an) das Aussehen seiner Malerei; er näherte sich ihm auch in den Motiven an: mit Bildern von pflügenden Pferden, Landschaften mit stehenden Figuren, ganzfigurigen stehenden Bildnissen, Doppelbildnissen von Mädchen. Munch führte und befreite ihn zu einer fließenden, rasch auf das Ganze zielenden, summarischen, die Formen zusammenfassenden, leuchtend farbigen, oft ruhelosen Malerei, die wohl seiner Verfassung in einer schwierigen Zeit entsprach (1958, vierzehn Jahre nach Munchs Tod, suchte er auch zusammen mit seiner Frau Emmy Munchs Atelier in Ekely auf).

Oft setzte sich Adolf Weber schon am frühen Morgen mit einem Maler auseinander, das Buch mit den Reproduktionen neben der Kaffeetasse; beim Malen waren ihm dann manche wie gute Geister gegenwärtig; er redete mit ihnen und holte Mut bei ihnen. In einem Brief aus den vierziger Jahren berichtet er vom Malen einer Landschaft auf dem Stierenberg: «... es war wunderbar mit roten Eichen und blau-



violetter Ferne, im Vordergrund Schnee und Erde. Nu Corinthig! sagte ich zu mir.» Er behielt die Aussprüche der Meister im Gedächtnis und zitierte sie – «De Munch heig emou gseit ...» – manchmal mit einem fragenden Unterton, der hiess: Was bedeutet das? Gilt das auch für mich oder habe ich eine andere Meinung? Von den verehrten Malern, auch von Freunden und Kollegen, sprach er mit Hochachtung und Ehrerbietung, er verbeugte sich vor ihnen, oft mit einer mit Selbstironie versehenen Demut, die er als «chinesisch» bezeichnete; er konnte sich dann bereit erklären, seine eigenen Bilder den Rheinfluss hinunterzuwerfen. So konnte die Demut in Übermut umschlagen: Er verdrehte die Zitate oder nahm lange Reihen von Malern für sich in Anspruch: In einem Brief von 1957: «... bin voll Lust bald wieder recht viel Farbe zu verwenden um

eine ›Reihe herrlicher Werke‹ hervorzubringen. Wir haben: Tischtücher von Corinth, Treppen wie bei Rembrandt und Vorhänge gleichfalls, Teppiche wie Mondrian oder Klee, Dämmerungen wie bei Meyer-Amden oder Feininger, Kanapees wie bei Tizian, Delfterkrüglein wie bei Jan Vermeer, Waldsträusse wie zwischen Caspar David Friedrich und Runge bis zu Gubler, eine Strassenbiegung wie von Munch, Spiegel von Veronese und eine Türfalle aus dem bluemete Trögli. Es liesse sich noch viel Schönes sagen: Sehe eben noch einen Blumenstock wie Beckmann – Ich esse wie Oskar Schlemmer.» Die bedingungslos verehrten Maler (zu welchen nicht alle in diesem Brief erwähnten zählen) hatten alle gemeinsam, dass sie in die sichtbare Welt schauten, die Welt der Erscheinungen zu erfassen suchten, gleichzeitig darauf vertrauten, dass im Schauen schon die Bildform, die Abstraktion enthalten sei, die es zu entwickeln gebe. Es schien ihm wohl, dass sie alle, von ihrem jeweiligen Standort aus, das Gleiche versuchten; er sah sie nicht historisch als Vertreter einer Richtung, sondern als «die Malerei», göltig und aktuell.

Bei Adolf Weber war das Schauen auf die Erscheinungen um ihn herum fortwährend im Gang, das Malen die Folge. Er wollte alles malen, was ihm vor die Augen kam, das Grossartige wie das Unscheinbarste, auch Motive, die kaum jemand für malbar gehalten hätte: die Spiegelung auf einem leeren nassen Parkplatz, die Kante zwischen Strasse und Hausmauer mit einigen Unkräutern dazwischen («Säckelchen wie sie eben herumstehen», schrieb er unter die Reproduktion eines Stillebens). Er wollte aber auch alles, was er gesehen und erlebt hatte, aus der Erinnerung darstellen: wie er sich im Laden ein neues Kleid anpassen lässt, die Beerdigung eines Nachbarn, der Brand des Nachbarhauses. Wenn er aus der Vorstellung malte, oder auch wenn er ornamentale Arbeiten ausführte, glaube ich mich zu erinnern, konnte er sich entspannt unterhalten, lachen, sich zurücklehnen und die Arbeit unterbrechen. Sobald er aber auf ein sichtbares Gegenüber einging, bekamen seine Augen einen anderen Ausdruck, er gab keine Antworten mehr oder nur zerstreute; er befand sich an einem anderen Ort. Die Ehrerbietung, die er seinen Freunden entgegenbrachte, war vielleicht manchmal wie eine Entschuldigung dafür, dass er zeitweise, beim Malen, für sie nicht mehr erreichbar war. Mit angespannter Konzentration auf das vor ihm Liegende ausgerichtet, arbeitete er stundenlang ohne Unterbruch. Er sah auf das Naturmotiv und gleichzeitig auf das innere Bild: den Klang, die Gliederung der Formen, die Zusammenhänge innerhalb der Farben. Wenn er den ganzen Tag im Freien an einem Bild malte, veränderten sich diese Zusammenhänge mit dem wandernden Licht, die Schatten

wiesen in eine andere Richtung, er änderte die Konzeption, fasste die Farben noch einmal anders zusammen – «bald sinkt die Sonne und ein zauberhaftes purpurnes Licht hilft mir alles noch farbiger zu gestalten» –, bis am Schluss sich eine Lösung ergab, mit der er zufrieden war. In einer Erzählung «Der Wolkenhimmel», die Adolf Weber um 1992 schrieb, lässt er sich selber seinem Doppelgänger begegnen, dem Maler Josef Winter, und kommt mit ihm ins Gespräch: «... Den Blick unverwandt auf die Leinwand und dann auf das Naturvorbild gerichtet sprach er von Klängen Werten malerischer Dichte und Bildplänen, und zu mir gewendet: Ich möchte herauslesen, was die Natur zwischen den Zeilen sagt. Sogleich erläuterte er: Blosser Kopie könnte mir kaum Freude machen. Ich muss bei aller Naturtreue dem Bild jene Einmaligkeit geben können, um der Einzigartigkeit dieses Tages gerecht zu werden. Ich begann hier zu malen, bevor der Himmel noch jene schönen Wolken hatte, und freue mich jetzt an dem prächtigen Schauspiel. Auf meine Frage, ob ich störe, brachte der Maler nur ein halbherziges Nein hervor, so setzte ich meinen Weg fort und kehrte zwei Stunden später zurück in der Meinung, der Maler hätte seine Arbeit beendet und sei weitergezogen. Der Himmel war indessen blankgefegt und die Sonne näherte sich dem Waldkamm im Westen. Da kniete aber Josef beim Malzeug, das er sorglich zusammenpackte, und wickelte die vielen arg beschmutzten Pinsel in Zeitungspapier. Das weiche Licht des schwindenden Tages aber liess das Bild, welches nun am Moped lehnte, doppelt lebendig erscheinen. War, was ich vorher gesehen, eine solide, fast schulisch strenge Arbeit gewesen, muss nach meinem Weggang eine Art Orkan darüber gefegt sein, also hatte der Maler nur gewartet, um nach meinem Weggang den befreienden Akt des Abschabens der Malschicht vorzunehmen, allein ohne Zuschauer, der Horizont war tiefer herabgerückt und alles, was vorher gegolten hatte, war dem Eindruck des lebensvollen Himmels geopfert worden. Trotzdem hatten Lehmweiher, Förderhütte und Weg und Mohn seinen Wert behalten, aber stiller, eindeutiger und zurückhaltender. Die Spuren des Kampfes auf der Leinwand hatten der Bildschicht eine grössere Lebendigkeit und Materialschönheit gegeben und das Bildganze war zwingender geworden. «Da ist etwas geschehen! rief ich aus ...»

In einem Brief schrieb Adolf Weber im Januar 1972, «Alberto Giacometti habe gesagt, er möchte nicht schöne, sondern wahre Bilder malen. Aber mein Grundziel wäre es doch, schöne Bilder malen zu können.» Seine Briefe sind voll von Anrufungen des Schönen und der Freude, das Schöne sehen zu können: «Es ist über-

haupt so schön zu leben jetzt, dass ich mich frage, ob ichs mit meiner Arbeit auch irgendwie rechtfertigen könne.» (1957). An einem anderen Ort: «Immer noch lebe ich mit den Zeiten des Jahres, die mir stets neue Freuden schenken.» Das Schöne häufte sich für ihn zu manchen Zeiten des Jahres, dessen Ablauf er immer wieder in Kalendern und Tagebüchern nachvollzog, bis zu einem Überfließen von Gold, das sich etwa in den reifen Kornfeldern verkörperte, in den Sonnenblumen, im Herbstlaub, in den Goldgründen und dem Goldstaub von Weihnachten, von dem er schrieb: «Das ist jetzt die Krönung des Jahres ...»

Gleichzeitig mit und neben dem genauen unverwandten Schauen auf die vor ihm liegenden Erscheinungen ging das Schöne im Blick mit, vielleicht als Erinnerung an das Bild eines anderen Malers, als Freude über ein Glänzen auf den Dingen, als Überwältigung durch einen Zusammenklang, als Steigerung des Gesehenen durch die Freude. Manchmal wurde das Schöne selbständig, verkörperte sich im dichten Gewebe seiner Ornamente und in den glänzenden und glitzernden Objekten aus Glas, den Vasen, Blumen und Monstranzen.



In einer Vernissage-Ansprache (wahrscheinlich für die Ausstellung von 1994 im Gemeindehaus Wohlen), die er selber in Mundart aufschrieb, kam Adolf Weber noch einmal auf einen ähnlichen Vorgang zu sprechen wie in der Erzählung von Josef Winter: «Noch öppis zur Molerei sälber, mir isch doch scho männisch Ungestüm und Wildheit vürgha worde und wies so gar nid zu mym ehner stille Wäse passi. Do chani nume säge, dass es mi haut mitrysst und dass i gar nid sälber mische und ufräge. Es molt mit mir, wie im Troum mische sich d Farbe und wenn i no so dünn und mit de beste Vorsätz agfange ha, bricht plötzlich de Damm und de Spachtel chunnt i Aktion, Lümpe wärde verschmiert Pinsel wärde über und über voll Farb myni Chleider sind voll Farb und die chaotisch Palette isch s reinschte tachistische Bild.»

Es fiel uns auf, dass in seiner späteren Malerei seit einiger Zeit immer mehr Bilder einer dicken, pastosen, krustigen Materie vorkamen, die oft eine anfängliche dünne Malschicht überdeckte, wohl auch eine bestimmte, von früheren Werken her bekannte Farbigkeit zudeckte. Die sichtbare Oberfläche war schwerer, grauer und unfarbiger als die darunter vermutete helle Farbschicht. Manchmal erschrak man zuerst, wenn man solche Bilder in den Ausstellungen sah, es schien, wie wenn der Maler vergessen hätte, was ein Bild sei, und nichts mehr von Komposition, Farbklang, Bildidee, Abstraktion wisse; dass er wie ein Sonntagsmaler meine, man könne Erde, Wasser oder Wolken unmittelbar aus der Natur auf die Leinwand übertragen. Oft handelt es sich um Bilder, deren Motive in einer Anhäufung oder Wiederholung gleicher Elemente bestanden: Erde, Wasser, Schnee, Blumen, und die aufgehäufte dichte Farbmaterie schien wie die unmittelbare Entsprechung für die natürlichen Substanzen. Manche dieser Bilder stellten den gleichen Ort an der Wyna oberhalb Menziken dar, bei dem Adolf Weber schon als Knabe gemalt hatte: der Bach fließt zwischen Bäumen, oft nimmt die Wasserfläche fast den ganzen Raum ein. Andere zeigen eine Stelle im Dorf, bei der das Wasser über ein breites Wehr herabfällt. Vor allem, und in der letzten Zeit fast ausschliesslich, ist der Blumengarten vor dem Haus im Gässli das Motiv, den Emmy Weber jedes Jahr zu einer leuchtenden Pracht brachte, mit Rosenbäumchen und grossen Ansammlungen von Lilien, Türkenbund, Malven, Kaiserkronen, Fingerhut. Manchmal malte er davon kleinere Formate, in welchen er einzelne Blumen oder Blumengruppen darstellte: Rosen, Pfingstrosen oder Schwertlilien; meistens aber entstanden riesige Gemälde, in welchen man in einen überwältigenden, fast unübersichtlichen Raum von Blättern und Blüten hineinsieht. Bis in seine letzten Lebensstage beschäftigte er sich mit solchen Bildern, die er fast immer, mit gleichbleibender Konzentration, vom Morgen bis zum Abend arbeitend, in einem Tag malte. Er lieferte sich bedingungslos dem Schauen aus, liess Begriffe, Vorbilder und Vorschriften fahren (liess sich ungesichert mitten im Fluss treiben, über einem gefährlichen Grund). Er scheint weniger von einer Bildidee, einem Ganzen ausgegangen zu sein als früher, eher kam er durch das Malen zu einem Ganzen. Er fasste nichts summarisch zusammen, sondern ging auf jede Stelle mit der gleichen Intensität ein, kein Ort ist wichtiger als ein anderer. Er versuchte jede einzelne Blüte in dem grossen Meer von Malven zu sehen, sie mit den Augen nicht registrierend, sondern berührend, so dass sie als freudiger Farbfleck auf der Leinwand wieder entstand. So häuften sich die Farbflecken nebeneinander zu einem Teppich. Die Fläche bekam eine materielle Qualität, wie ein Objekt, ein Gewebe oder eine Mauer. Sie glich sich den ornamentalen

Arbeiten an, etwa dem Farbholzschnitt mit Sonnenblumen auf dem Katalogumschlag der Ausstellung von 1991 in Menziken, in dem die gleichen Elemente sich in Wiederholungen aufreihen. Manchmal sind weisse Flecken überall verstreut, aber es sind die Glanzlichter auf Blättern und Mohnblüten. Die Bilder sind verbindlicher als die ornamentalen Arbeiten, weil jede Stelle in der Fläche einem Ort im Raum entspricht. An jeder Stelle sind wir gegenwärtig, alle Stellen sammeln sich zum Goldgrund. Man fragt nicht mehr, ob es sich um tonige oder farbige Malerei handelt. Es scheint, dass Adolf Weber hier seine eigene Malerei erreicht hat.

